

# ハインリヒ・シュッツ『小教会コンツェルト集』 の音型に関する一考察

浅 尾 己 巳 子

17世紀中部ドイツでは30年戦争によって国土は荒廃、当然のことながら諸芸術も衰微し、経済力も、民族に根ざした固有の伝統さえも破壊されるにおよんだ。軍隊というより盗賊集団と称したほうがよい傭兵たちに町は略奪され、人々は暴行され殺戮されて、わが家を焼き払われた人びとは、教会以外にすがる場所もなく、その寄る辺ない心は自然と教会音楽に救いを求めざるを得ないというのが趨勢であった。そのような時に、ドレーズデンの大楽長ハインリヒ・シュッツ (1585—1672) の率いる聖歌隊員の数もおびただしく減少し、もはや「瀕死の状態」と言ってよい窮情におちいていたのであった。軍事費優先という至上命令のもとで、出費切りつめの対象になったのが、まず領主お抱え音楽家たちということになったからである。音楽家たちには幾月ものあいだ給料さえ支給されず、シュッツは自分の楽団員のために、領主たるザクセン選帝侯ヨハン・ゲオルク一世に嘆願書を書かねばならなかったほどであった。<sup>〔注1〕</sup>シュッツは手持ちの小人数の楽団で仕事をするほかなく、いきおい、ひとり、ふたり、3人、4人もしくは5人といった独唱者たちのための作品を書くことになる。以前の平和な時代に演奏された、あの複合唱を駆使し、種々の楽器編成による器楽群の最大限の変化をほしきままにした、強烈かつ華麗な音響性などは思いもよらないことであった。いまや戦乱による窮乏と苦境のなかで、シュッツは『小教会コンツェルト集』と名づけた、小さな編成のなかでの音楽を書くよう身を限ることになった。そしてそこに、彼自身のキリスト教徒としての根本的な不安や、苦悩や、憤りを表現することになる。彼は「神から授けられた<sup>〔注2〕</sup>わずかな才能」を辱かしめないようにと、聖書を精神の糧として、このコンツェルト集にみずからのすべてを注ぎ込む。そして動乱によって窒息させられた芸術が、神の恩寵によってその高貴さと価値をふたたび甦えらせるようにと願うのであった。

ところで、『小教会コンツェルト集 Kleine geistliche Konzerte』第1集 作品8 SWV282—305 (1636年)、第2集 作品9 SWV306—337 (1639年) は、シュッツ二度目のヴェネツィア留学 (1628—1629年) の際に接した、サン・マルコの楽長クラウディオ・モンテヴェルディ (1567—1643) の新しい作曲方式としての〈第二の作法 Seconda prattica〉、とりわけその〈興奮様式 Stile concitato〉を採り入れて——歌詞と音楽との緊密な結合という点において——劇的朗唱法樹立のための研究の成果ともいえるべきものとなっている。シュッツが控え目な態度で、これらの作品を自分の真の音楽作品の先触れ〈gleichsamb als Vor-Boten meiner Musikalischen

Werk>となるものだと述べているように、彼は、これらの作品のなかでモンテヴェルディから学びとった劇的朗唱法を、さらに押し進めて、彼自身の追求すべき道を見出していたのであった。そしてこれに、<sup>[注3]</sup>〈劇的語りの様式で In Stylo Oratorio〉という指示を与えたのであった。この指示は、<sup>[注4]</sup>「新しいドイツ音楽の父」と呼ばれたシュッツの、そののちの作品にとってきわめて重要な意味をもつものである。以下このような観点から注目すべき個所を確認しようとするのが本稿の目的である。

シュッツがとくに<sup>[注5]</sup>〈劇的語りの様式で In Stylo Oratorio〉という指示をつけているのは、この《小教会コンツェルト集》の最初のコンツェルト〈主よ速くきたりて我を助け給え Eile mich, Gott, zu erretten〉SWV282にである。歌詞は詩編 70, 2～6から採られている。バッソ・コンティヌオつきのソプラノ独唱曲である。本稿ではまずこの曲の構造的観点からの分析を試みるが、それに先立ち、このコンツェルト集の第1集および第2集の、全曲における終止法と声部数別について見ておこう。これについてはモーザーが以下のように図式化しているので、それを採用することとしたい。それを次に示しておこう。

第 1 集		第 2 集	
終止法および声部数別			
独 唱 群	d—d ソプラノ	独 唱 群	F—F ソプラノ
	C—C メゾソプラノ		d—D アルト
	g—g アルト		g—g テノール
	B b—g テノールもしくはソプラノ		E b—g テノール
二重唱群	G—G ソプラノ I, II	二重唱群	a—a バス
	g—g ソプラノ I, II		a—a ソプラノ I, II
	D—D ソプラノ I, II		d—d ソプラノ I, II
	e—e ソプラノ I, II		a—a ソプラノ I, II
	g—g ソプラノ アルト		g—g ソプラノ I, II
	G—G ソプラノ テノール		d—D ソプラノ テノール
	G—G ソプラノ バス		g—g ソプラノ バス
	G—G アルト I, II		d—d テノール I, II
	F—F テノール I, II		g—g テノール I, II
	a—E テノール I, II		G—G バス I, II
三重唱群	d—d バス I, II	三重唱群	F—F バス I, II
	g—g ソプラノ I, II テノール		D (g)—D ソプラノ I, II テノール
三重唱群	g—g ソプラノ I, II バス	三重唱群	g—G ソプラノ I, II バス


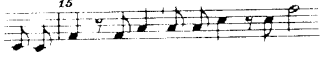
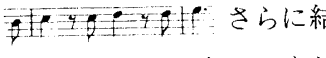
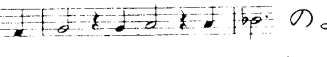
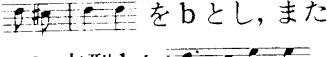
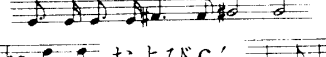
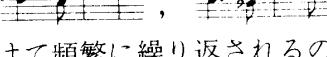


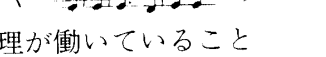
四重唱群	{	e—e	ソプラノ	I, II	バス
		g—g	バス	I, II, III	
		g—g	ソプラノ	I, II	バス
		F—F	ソプラノ	アルト	テノール バス
四重唱群	{	d—D	ソプラノ	アルト	テノール バス
		G—G	ソプラノ	アルト	テノール バス
		g—g	ソプラノ	I, II	バス
		G—G	ソプラノ	I, II	テノール
五重唱群	{	g—G	ソプラノ	I, II	アルト
			テノール	バス	
		g—g	ソプラノ	アルト	テノール バス
		d—d	ソプラノ	アルト	テノール バス
五重唱群	{	F—F	ソプラノ	アルト	テノール バス

第 2 集

五重唱群	{	G—G	ソプラノ	I, II	アルト
			テノール	バス	
		g—G	ソプラノ	I, II	アルト
			テノール	バス	
五重唱群	{	g—g	ソプラノ	アルト	テノール
				I, II	バス
		A (d)—A	ソプラノ	アルト	テノール
				I, II	バス

さて、この曲集の最初の作品《Eile, mich, Gott, zu erretten》の構造をみると、全体が三つの部分に分けられていることがわかる。このように三部分分割形式をとっている点が、注目に価する。すなわち二つの詩節の部分〈Eile……gelobt sei Gott〉および〈Ich aber……verzeuch nicht〉は、それらのあいだに挿入されるシンフォニアによって距てられ——明確な区別と反復の原理の働きもみられて——全体が三つの部分に分けられるのである。きわめて短いシンフォニアの役割

は、のちの歌曲などの区切りのあとに、ピアノで奏される間奏部などの出現の萌芽としてみることもできるかもしれない。

この曲は歌詞内容がドイツ語聖書から採られたものであること。その歌詞内容を重視するために朗唱的形態で書いていること。そして何よりも二音を終止音とするドーリア旋法が用いられて、中世的な世界観のなかに閉じこもるかに見えるが、上にみたようにこの作品のA—B—A'という近代的三部分構成という点が、シュッツの近代的なものへの指向を告げているように思われるのである。すなわち、第1の詩節のなか、11小節にはじめてあらわれる音型  をaとすれば、それは14～15小節における音型 a'  のように変化する。そしてこの音型aは、第2の詩節の29～30小節の音型 a''  さらに結尾部ちかくの33～34小節における a'''  のように拡大されるのである。また第1の詩節のなかの1～2小節の音型  をbとし、また音型  をcとすれば、これらは第2の詩節において、音型 b' ,  および c'  や  のようにわずかに変化をうけて頻繁に繰り返されるのである。ここに反復の原理が働いていることが、あきらかにみてとれる。それゆえ形式上の点で、第2の詩節の部分は、第1の詩節のいくつかの部分を頻繁に反復するという原理により、シンメトリの様相を呈する。したがって第1の詩節の部分をAとすれば第2の詩節の部分はA'と考え得る。Aの詩節の結尾における十分な終止感のあとに奏される短いシンフォニアの部分は、A'の詩節に向かう準備の場所であると同時に、AおよびA'の詩節の内容的対象による劇的效果をねらう、重要な役割を担うものとなっている。したがってこのシンフォニアをBと名づけることができる。このような構成法は、シュッツがこの曲の冒頭において指示した〈劇的語りの様式で In Stylo Oratorio〉という意図をよりよく重視し、盛り上げるものとなっている。ここに有機的に統一をめざす形式・形態の原理の出発がみられるのである。ここではAとBは対照の原理により、AとA'は反復の原理によるA—B—A'という三部分形式が姿をあらわしているのである。

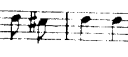

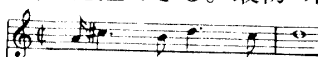
フリードリヒ・ブルーメは、「まず第一にテキストの意味内容にもとづいて音楽的計画がなされた」という。そして〈主よ速く来たれ〉という呼びかけのほかに、敵への呪いの言葉と信者への賛美という同方向に作動する、二つの思考がある。それにたいし第2の詩節の部分では、出だしの Ich aber という言葉からして早くも次のような内容が明確に識別される。すなわち、神への助力と信頼への表明についての、個々の人間の願いである。このように第1の詩節にも第2の詩節にも二つずつの明確に異なる思考があることが重要なのである。そして二つの詩節のあいだに挿入される短いシンフォニアは、二つの詩節を結合するのではなく、むしろ二つの詩節を尖鋭化させるものである<sup>〔注6〕</sup>と言う。

ところで、二つの詩節AおよびA'がまた三部分に分けられていることがわかる。つまりバール形式をとっていることが感知されるのである。Aの詩節における第1の部分 Eile mich---stehen は、d音から8度下降したd音で終止し、第2の部分 Sie-----da は、d音から8度上昇したd音で終止し、第3の部分 freuen-----Gott は、d音から同度のd音で終止する。同様に、A'の詩節

における第1の部分 Ich……Erretter は、d 音から一度上昇した e 音で終止し、第2の部分 Gott……nicht は、g 音から一度上昇した a 音で終止し、第3の部分 denn……nicht は、e 音から一度下降した d 音で終止するという形をとっている。モーザーも「ドーリア旋法にもかかわらず、これら二つの詩節の内部においては、DDD CAD のカデンツでもって三部分に分かれる<sup>[注7]</sup>」と言って、近代性への言及をしているのが興味深い。ヴィリ・シューは上述の三部分からさらに三部分に分けられるとし、図式化している<sup>[注8]</sup>のでそれを次にあげる。

#### A部分の3部分割

1.  $\left\{ \begin{array}{l} \text{st Eile, mich……} \\ \text{st Es müssen} \\ \text{abg die nach meiner Seelen} \end{array} \right\} = 1. \text{ シュトレン (前節を構成する段)}$
2.  $\left\{ \begin{array}{l} \text{I.} \left\{ \begin{array}{l} \text{st Sie müssen……} \\ \text{st und gehöhnet……} \\ \text{abg die mir üfels……} \end{array} \right. \\ \text{にせよ} \\ \text{II.} \left\{ \begin{array}{l} \text{st 1. \{daß sie müssen……} \\ \text{st 2. \{die da über……} \\ \text{st Da, da, da……} \end{array} \right. \end{array} \right\} = 2. \text{ シュトレン}$
3.  $\left\{ \begin{array}{l} \text{st freuen und fröhlich……} \\ \text{st die nach dir fragen……} \\ \text{abg immer sagen: Hoch……} \end{array} \right\} = \text{アップゲザング (後節を構成する段)}$

前述のA—B—A'の三部分形式にみた反復と対照の原理を、つぎに細部にわたって観察することにしよう。まず上声部の旋律線の動きだが、ここでもまた反復の原理が確実に把握できる。最初の詩節のなかの音型 a  b  そして c  のそれぞれは、短いものではあるが、第二の詩節のなかでたとえば〔譜例1〕にみられるように連結され、繰り返しのよって拡大されてくる。頂点 Höhepunkt は11小節および13小節の e 音を経て15小節の f へ向かう。第2の詩節におけるそれは23小節の e から28小節の f、さらに29小節の g にまで上昇し、ついで結尾にむかって除々に下降線を描いて静まる。

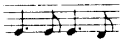
いっぽうバツソ・コンティヌオは、出だしの主和音のゆったりした連なりやそれに後続するいくつかの和音がポリフォニーにおける単なる協和音のように響くが、それは、上声部の旋律の動きを鮮明に印象づけるために、意識的に単純な和音をつらねたものと考えられる。ここで注目したいのは、ここかしこに挿入された不協和音の扱い方である。すなわち、この曲全体をとおして顕著にあらわれる和声の単調さをこわし、和声に変化をつけ、緊迫感をあたえていることである。たとえば、A詩節におけるけい留音(4, 9, 16小節)、転過音(5小節)のように、上声部の音型の区切りの

〔譜例 1〕

mir, denn du bist mein Helfer, mein Helfer und Erretter, mein Gott, mein Gott, mein  
Gott, verzeuch nicht, mein Gott, mein Gott, mein Gott, verzeuch nicht; denn du bist mein Helfer, mein  
Helfer und Erretter, mein Gott, mein Gott, mein Gott, verzeuch nicht.

個所にあらわれる不協和音のあり方は——5小節のそれは準備なしに響くので心理的緊張はそれだけ高まるが——終止一貫している。全体的に言って、音型の変わり目は不協和音によりいっそう明確になる。

こうした一見終止形的不協和音が——この内部での旋律的な修飾の手法を見逃すわけにはいかないが——短い楽句の変わり目におかれると、それはそれ自体で完結するようながされて、曲の流れは中断されてしまう。しかしそこには中断どころかむしろ統一のある緊迫感が盛り上がり、全体として満足のいく構造が形成される。なぜなら、それぞれの楽句内では音綴ごとに節音されるひとつひとつの音が、ほとんど同音上を直進し幾度も反復するが——その際わずかに変化をうける——この反復句は、29～31小節、とりわけ14～15小節における11度もの大きな頂点をもつことにより、むしろ統一性が獲得されるのである。すなわち、シンフォニアにより分割された外枠としての二つの詩節、各詩節はまたそれぞれ三部分割されて、その枠内で小さな音型群が反復の原理により、拡大されて統一性を獲得する。このように全体として有機的に組織化された枠構造の仕組みは、なにかしらのちのソナタ形式を垣間見るようでもある。

ここでシュッツに頻繁にあらわれる音型  についてみよう。モーザーはこのようなモチーフを「シュッツの音言語の辞書 Wörterbuch der Schütz'schen Tonsprache を構成するもの」と言っているわけで、これはモンテヴェルディが、戦闘の場面などを描写するために創出し

〔譜例 2〕

65

TESTO

a passi tardi e lenti Quai due to. ri ge. lo. si e

71

SINFONIA

TESTO

d'i. ra arden. ti

(Andante mosso, in due)

76

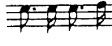
た、あの音型と近親関係にある。ここでは両巨匠の作品をめぐって、これらの音型を比較検討してみよう。とりあげる作品は、モンテヴェルディの『戦いのマドリガーレ』のなかから、主としてトルクアート・タッソ（1544—95）の叙事詩『エルサレムの解放 Gerusalemme liberata』のカント第12番を音楽化した『タンクレディとクロリンダの戦い Combatimento di Tancredi e Clorinda』と、シュッツの前述した『主よ、速く来たれ Eile, mich, Gott, zu erretten』である。

モンテヴェルディが『Tancredi』を作曲する際に工夫をこらしたのは、まずこの曲の主題となる「怒り」をどのように表現するかということであった。それには、デニス・アーノルドが、つぎのように言う。

「プラトーンやポエーティウスらの古代のもっともすぐれた哲学者らを介して、急速に動く短格の韻律は、活気にみちた好戦的な舞踊に用いられ、緩やかな長格の韻律は、それと反対のものに用いられたことに思いをいたした。そして1個のセミブレイヴィスが長格のひと打ちにあたるとして、つぎつぎに打たれる16個の16分音符に分解されるトレモロの原理<sup>〔注10〕</sup>」を考えたのである。それは戦闘場面における馬の疾走、剣のぶつかりあう音など、激しい戦いの情景を描写するために、16分音符を16回同音上で反復するのである。こうした技法をモンテヴェルディ自身が『興奮様式 Stile concitato』と名づけたのだった。こうして『興奮様式』の手法が確立されたのである。この作品は445小節から構成されている。（シュッツの『Eile mich』はわずかに35小節）そのうち

の25小節が弦によるトレモロの部分にあてられている。168小節ではこの弦のトレモロの部分は中断するが、そのかわりに語り手の声部が単声で、同音上を急速に同一リズムで、朗唱的にうたう。そして区切りの個所においてわずかに変化をみせる。このように朗唱的にうたう人声に弦合奏のトレモロが結合した部分と、トレモロ部分が省略された人声だけによる単声との表現力に富む結合法は、今までにみられなかった手法である。劇的構成を一新させた画期的な試みといえよう。

「じっくりと歩み寄り相対するさまは、嫉妬深く、怒りに燃えた2頭の牛のようだ」の部分は、「怒りに燃えた、d'ira ardenti」という詩句だけを強調するため、その部分に限って、弦のトレモロを付している〔譜例2〕

さて、前述のシュッツに頻繁にあらわれる音型  のことだが、これは、〈Tancredi〉にもあらわれていたものである。

右の譜例は、モンテヴェルディが「怒り」の表現に用いた16分音符が16回反復したものの變形であると考えて差支えない。付点リズムになると、こうした表現法になるのであって、音価においては同一である。たとえばコンティヌオにみられるように、1小節内における16個の16分音符のもつ音価とまったく同一となり、かつ2分音符2個に対応するからである。器楽合奏におけるこの音型が、シュッツのコンティヌオつきの独唱声部に移されると、たとえば、下の譜例のようになってあらわれる。さらに、この音型は、拡大されたりまたあるときは細分割されるなどして用いられる。〔譜例4〕

〔譜例3〕



〔譜例4〕



〔譜例5〕



すなわち、拡大された場合としては、「あはあ、あはあと言う者どもを、自分の恥によって恐れおののかしてください」という部分の〈あはあ、あはあ Da da da da<sup>10</sup>〉を強調しての音型がある。〔譜例5〕（ほかに23, 27, 33小節など）

さらに拡大されたものとして、筆者は〔譜例6〕の音型におかれた休止符を、付点の變形したものと解釈したい。なぜなら、この休止符は休止していればよいというものではないのである。それは、「ためらわずに急いで来てください。わが助けわが救い主」と神に助力を繰り返し願う気持ちの持続性が、「主よ、主よ」 „mein Gott, mein Gott“ のなかに具象化したものであり、音楽も、その持続性を保持しつつ、いっぽう子音で終る、Gott の発音に一体化せんとして、付点のかわりに休止符を置いたと考えたい。であるからして、この休止符は、直前の Gott の余韻として響かせねばならないのであり、同時に付点リズム型のもつ推進力もほしいところである。こうしてこの音型はその頂点の変口音まで順次進行し、ついで主音でこの曲は終止するのだが、その際表現力に富んだ減5度の落下および順次進行の下降線をたどって沈静 Tiefpunkt




〔譜例 6〕



するパッセージは意味深い。〔譜例 6〕 このように意味深長な休止符をもつ音型は、そこに付された言語の意味内容を暗示的、象徴的に表出するのである。こうした休止符は、詩句の区切りのためのものもふくめて、この曲中のいたるところにみられる。

つぎに拡大された音型にたいし、細分割された場合をみる。これは無数に存在するが、も

はや音型などと呼ぶべきものではなく、その断片にしかすぎないものと言える。だからと言ってここになんの意味もこめられていないと言ってはならない。たとえば、《Eile mich》における冒頭のたった二個の音符  は、「主よ、はやく来てください」というこの曲の内容を、一瞬のうちに暗示する。そしてある種の自由さと異様な執拗性をもって、中断されたそれぞれの区切りのなかに繰り返しあらわれるのである。中断された各区切りを有機的に結合させ、統一のある構造につ

〔譜例 7〕

Violino 

Violino 

Viola da 

Brazzo 

Testo 

Basso Continuo 

TESTO 

14 

MOTTO DEL CAVALLO 

TESTO 

## SWV 282

In Stylo Oratorio

Soprano

Ei = le, mich, Gott, zu er = ret = ten, Herr, mir zu hel = fen! Ea müß = sen sich

Basso continuo

schämen und zu Schanden werden, die nach mei-ner See-len ste- hen. Sie müssen zu-

ruf = fe = deh = ren und ge = h'oh = net wer = den, die mir u = bel = wu'n = schen, da'ß sie mu' = sen'

10

wie der um zu Schan-den wer den, die da ü = ber mich schrei = en: Lüg, da, da, da,

10

では前述の《Eile mich》における付点音符を《Tancredi》のなかでみてみることにする。冒頭「タンクレディはクロリンダを男と思い、決闘をと武器をとって彼女に立ちむかう」という部分の、「クロリンダを男」、Clorinda un homo などの強調させたい単語に付点音符を付して、この抒情劇の内容を暗示するのは、《Eile, mich》の場合とおなじである。しかし異なるところは、その直後から驚嘆すべき劇的効果をもった弦合奏がつぎつぎとあらわれて、語り手の声部をより以上に表現力に富んだものになっている。歌詞は、斬新な手法を用いて大胆に書かれた弦合奏と結びつく

ことになるのである。その冒頭部分から実例をあげる。Tancredi の冒頭部分〔譜例 7〕および Eile mich の冒頭部分〔譜例 8〕。

第 2 番《神の子らよ、主に捧げまつれ Bringt her dem Herren》SWV283。

この曲はバッツ・コンティヌオつきのメッツ・ソプラノもしくはアルトのためのものである。歌詞は詩篇第 29 から借用している。さきにみた第 1 番《Eile, mich》が朗唱的モノディであるのに対し、この曲は旋律的モノディになっている。この曲全体の構造は、「アレルイア」のリフレインによって特徴づけられている。このアレルイア・リフレインは、三つの詩節のそれぞれのあとに現われ、以下のような三部形式をつくり上げている。

第 1 の詩節は 1 ～ 6 小節まで。第 2 の詩節は 13 小節休止符～21 小節まで。第 3 の詩節は 28 小節～34 小節まで。

譜例のように、音程上の厳格な規則性によって反復される三つのアレルイアが、三つの詩節のあとに挿入されると、アレルイアにより分割された各詩節は、たがいに均衡が保持され、統一性のある形式が構成されるのである。ところで、最後のアレルイア部分だけが 10 小節になるが、前の二つは 7 小節で構成されている。この違いは、最後のアレルイアの結尾近くの部分である。すなわち、41 小節の付点音符のリズム型は、39 小節の 8 分音符 6 個を反復進行した<sup>ゼクウェンツ</sup>ものとなり、また 42 小節のコンティヌオの付点リズム型とのあいだで、フーガの関係を形成する。結尾部分は長音価の<sup>ゼクウェンツ</sup>反復進行で終止する。このように結尾部を重要視する傾向は《Eile mich》にあっても認められたとおりである。

ゼクウェンツはバロック音楽の特徴的な手法となるものであるが、早くもシュッツはここでそのやり方について前述のように工夫をこらすのである。このアレルイア・リフレインの音程的規則性は、《Tancredi》の、あの弦のトレモロの規則性に靈感を得たのであろう。それは、ヴェネツィアの巨匠の弦のトレモロと人声が結合したときの、あの情熱に似たような劇的緊迫感に対応するものなのである。すなわち声楽の語法から離れて、器楽的な書法で書かれた声楽曲の趣きを呈する。シュッツは、《Eile, mich》ではシンフォニアにより、二つの詩節を分割したのだった。ここでは、いわば器楽の声楽声部で各詩節を分割したことになる。

いっぽう、シューはすでに述べたようなこの作品の三部分を以下のように分析する。

1. シュートレン

第 1 の部分およびアレルイア、リトルネッロ

2. シュートレン

第 2 の部分およびアレルイア・リトルネッロ

3. アップゲザング

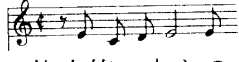
第 3 の部分およびアレルイア・リトルネッロ

以上のようにシューは、「バール形式構成をとっている<sup>〔注 11〕</sup>とみることができ、二つのシュートレン(前楽節)は人間への呼びかけで、アップゲザング(後楽節)は神への呼びかけである」というのであ

る。

ついで三つの詩節について考察するが、最初の二つの詩節は、それぞれ二つの部分に分かれる。

第1の詩節は二つの楽句（1～3小節および3小節～6小節まで）からなる。

楽句1におけるモチーフa  は二回a', a''と反復進行し、3小節gで終止する。楽句2において、3小節の休止符のあとのgからはじまるモチーフa, a'は楽句1のセクウェンツ反復進行である。

コンティヌオにおいても、このモチーフaは、1小節に2回(和声的セクウェンツとして書いている)。4～5小節に2回和声的セクウェンツがあらわれる。コンティヌオと上声部とのあいだで行われる模倣の手法は、言語的要素と音楽的要素との統一にとって特徴的である。この二声部間の追いかけてこの技法は、フーガを志向している。《Eile mich》では、コンティヌオが支えとして

## Bringt her dem Herren

SWV 283



ハインリッヒ・シュッツ『小教会コンツェルト集』の音型に関する一考察

ja. Bringt her dem Herren, bringt her dem Herren Ehre sei neu Na-

meno, betet an den Herren, betet an den Herren

ren im heiligen Schmutz, All-le-lu-jah, All-le-lu-jah, All-le-lu-jah, All-le-lu-jah, All-le-lu-jah

lu-jah, All-le-lu-jah, All-le-lu-jah, All-le-lu-jah, All-le-lu-jah, All-le-lu-jah

Land be-ten dich an und lob-sin-gen dir, lob-sin-gen

機能し、上声部は朗唱的モノディの形態をとって、のちの器楽伴奏つき独唱曲の、いわゆる新しい表現様式を志向するものである。シュッツは言語と音楽の合致という目的に根ざしたものであれば、フーガのようなポリフォニックな様式であれ、新しい様式であれ、それらを自由に駆使したのである。

いまひとつの注目すべき点は、コンティヌオの出だしからの単純な和音の連なりの直後に、突如バスの5度の落下があらわれることである。いずれも楽句の終止部分においてあらわれるのが特徴的である。たとえば2～3小節、5小節、6小節など。

第二の詩節においてもまた二つの楽句に分割される。第1の楽句は、13小節の休符～17小節の最初の音。第2の楽句は、17～21小節まで。ここでも楽句1におけるモチーフは、第1詩節の楽句1のゼクウエンツを模倣したものと考えられる。

また楽句2の出だしのモチーフbは、後続小節でb'のように反復進行するが、21小節の終止部では、後続のアレルイアの速い3拍子とは対照的に長音価で、やや重重しく終止する。b'の付点のついたリズム型は、bのそれを3回も反復進行して旋律に華やかさを与え、かつ楽句の規模を拡大するのに効果的である。

第3の楽句は28小節の休符～34小節まで。ここでまず目につくのは、和声的リズムの性格が緩急の対照において特徴づけられているという点である。出だしの29—30小節内における和音の連なりは、主としてバスが長音価で、コーダーのような効果をもりあげる。31小節にはいると、突如急速な和声的リズムへと変化し終止部に流れこむが、依然としてバスは支配的な位置を占める。

以上観てきたように、シュッツは第二回イタリア留学において、モンテヴェルディの創出になるもっとも新しい様式、すなわち、古代の哲学者たちを援用して考え出した「興奮様式 *Stile concitato*」が提供する種々の効果的な技法を学びとった。その際重要なことはアーノルドの言をかり

lob-sin-gen dein-er Ma-men, lob-sin-gen, lob-sin-gen dein-er Ma-men,

21-le-lu-ja, 21-le-lu-ja, 21-le-lu-ja, 21-le-lu-ja, 21-le-lu-ja, 21-le-lu-

ja, 21-le-lu-ja, 21-le-lu-ja, 21-le-lu-ja, 21-le-lu-ja, 21-le-lu-ja,

21-le-lu-ja, 21-le-lu-ja.

るならば、「その理論的哲学の基礎を熱心に研究し」<sup>〔注12〕</sup>それらを自家薬籠中のものにして、それをドイツに移植したことである。それまでのシュッツの作品には、イタリア的要素がかなり明瞭に識別できた。だが《小教会コンツェルト集》以後の作品において、イタリア的要素はシュッツの手になると、ほとんど不可視的になってしまう。すなわち、劇的緊迫感をねらって考え出された「興奮様式」のトレモロのリズムは、ドイツ語に適用されると付点リズム型へと変えられて——そこでは休止符もその取り扱い方によっては、付点音符のような意味を帯び——音楽と言語の一致は、ラテン語の言語におけるのとは異なって、迫力と説得力をもつリズムによって著しく顕著になる。こうしてシュッツの特徴的な音型は、ドイツ語との合致という点で正当性が与えられた。

マルティン・ゼールコップフはつぎのように言う。

「シュッツの時代における偉大さは、あらたな動機とか技術とかの案出にもとづくというよりは、むしろ普遍的に妥当であった音楽的語いの才智溢れる個性的な取り扱いに基づく、ということである」<sup>〔注13〕</sup>。

新様式の技法と子音の多いドイツ語との結合法においてこそ、「第二の作法」の「劇的表現様式」は一新されたのであった。構造上の観点からは、ブルーメやモーザーがつぎのように言っている。

《Eile mich は二つの詩節のあいだに挿入されているシンフォニアによって、明確に、しかも均等に分割された形式をとる。》そしてこれを「プロテスタント・聖句モノディ“neue protestantische Spruchmonodie”」と名づけたのである。<sup>〔注14〕</sup>すなわち、ここに際立った頂点をもたせて有機的に統一をめざす形式・形態の原理の基礎が打ち立てられたのである。シュッツがドイツ語と音楽を密着せしめて、プロテスタント教会の音楽を樹立したその作曲法は、バッハへの道を開き、やがてドイツを世界の音楽の中心地とする基礎を築いたのである。

## 註

1. Roger Tellart, Heinrich Schütz (Seghers, 1968), P. 41.
2. Vorrede zum 2. Teil der „Symphoniae sacrae“. In: Heinrich Schütz, Gesammelte Briefe und Schriften, Hrsg. von E. H. Müller. (Georg Olms Verlag, 1976). Nr. 64.
3. An Heinrich Freiherrn von Friesen auf Rötha. a, k, o. Nr. 45.
4. Hans Heinrich Eggebrecht, Heinrich Schütz. Musicus Poeticus (Heinrichshofen, 1984), S. 37.
5. Hans Joachim Moser, Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk (Bärenreiter, 1954), S. 435.
6. Friedrich Blume, Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik (Georg Olms Verlag, 1975), S. 88f.
7. モーザーの前掲の著書 S. 436.
8. Willi Schuh, Formprobleme bei Heinrich Schütz (Leipzig 1928; Kraus Reprint, 1976), S. 108.
9. モーザーの前掲の著書 S. 228.
10. Denis Arnold, Monteverdi (J. M. Dent & Sons Ltd 1963) 1975 S. 94f. 後藤暢子、戸口幸策訳、モンテヴェルディ（東京1983）127頁。
11. シューの前掲の著書 S. 109.
12. 後藤暢子・戸口幸策の前掲訳書、216頁。
13. Martin Seelkopf, Italienische Elemente in den Kleinen geistlichen Konzerten von Heinrich Schütz

- (Die Musikforschung, XXV(1972)), S. 452.
14. モーザーの前掲の著書 S. 435.  
ブルーメの前掲の著書 S. 93,  
楽譜
15. Kleine geistliche Konzerte. In: Heinrich Schütz, Sämtliche Werke. Hrsg, von Philipp Spitta, Bd, 6  
(Breitkopf & Härtel 1970).
16. Kleine geistliche Konzerte. In: Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Hrsg, von Wilhelm  
Ehmann (Bärenreiter, 1963)
17. Madrigali Guerrieri et Amadori. In: Claudio Monteverdi Madrigali. Tomo VIII (Universal, 1967)  
Hrsg, von Gian Francesco Malipiero  
レコード
18. Heinrich Schütz, Kleine geistliche Konzerte Gesamtleitung von Wilhelm Ehmann, (Internationalen  
Heinrich Schütz—Gesellschaft BM 30 SK 1011/16.)
19. Monteverdi, Les plus beaux Madrigaux, Conduit par Michel Corboz R30E, 522—27.  
解説・歌詞対訳：金沢正剛 イタリア語歌詞の訳は金沢氏のそれにしがつた。

(1988年 8 月15日受理)